

Modern és posztmodern

A „posztmodern” meglehetősen új kifejezés. Jól hangzik, és egyre gyakrabban fordul elő a művészettel kapcsolatos írott és szóbeli párbeszédben, sőt azon kívül is. Jelentése számomra – az építészetén kívül – nem teljesen világos. Az építészet esetében ugyanis nagyjából ismerjük a „modern” jelentését, így közelebb tudunk kerülni a „poszt” jelentéséhez is, amikor előtagként a „modernhez” kapcsolódik. A modern építészet – durván fogalmazva – funkcionalitást jelent, geometriai szigorú, ezenkívül a dekorációtól és az ornamentikától való tartózkodást. Újabban olyan épületeket építettek és terveztek, amelyek szakítottak ezzel a stíluskánonnal, és ezért posztmodernnek nevezték el őket. Mindenki tudja, mit jelent, akit érdekel, beleértve magukat az építészeket is.

Vajon azonosítható-e a posztmodern jelentése ugyanilyen egyetértéssel bármelyik másik művészet területén? Még nem láttam vagy nem hallottam róla, hogy komolyan próbálták volna alkalmazni a fogalmat az újabb irodalomra. A zenével kapcsolatban ugyan előkerült, de csak itt-ott és a jelentésére vonatkozó egyetértés nélkül. És amennyire meg tudom ítélni, a tánccal és a filmmel kapcsolatban sem nagyon emlegetik. Az építészetén kívül egyedül a festészet és a szobrászat világában láttam és hallottam róla, viszont kizárólag a kritikusoknál és újságírók, soha nem a művészek szájából.

Sokféle érveléssel találkozhatunk a szó használata mellett. Az egyik lehetséges érv a figuratív vagy ábrázoló festészet újbóli előtérbe kerülését említi. Ám de Chirico, a szürrealizmus és a neoromantika óta elegendő példa van arra, hogy a modern a figuratív művészetet is magába foglalta. Kell, hogy legyenek egyszerűbb, mégis általánosabb érvek a posztmodern kifejezés mellett az újabb festészetről és szobrászataról szóló beszédben. Annál is inkább, mivel egyetlen olyan kritikust vagy publicistát sem ismerek, aki kellő magabiztossággal mutatna rá valamely konkrét műre, amikor a posztmodernt emlegeti.

A poszt- tag vehető időbeli értelemben is. Minden, ami valami más után érkezik, az „poszt” ama valami után. Ám a posztmodernt nem igazán ebben az értelemben használják. Inkább olyan művészetre utal, amely kiszorítja, felváltja a modern művészetet, és az örökébe lép a stílus fejlődésében, ahogy a barokk lépett a manierizmus örökébe, és a rokokó a barokkéba. Ebből az következik, hogy a modern

számára bevégeztetett, ahogy a manierizmus számára is bevégeztetett, amikor a barokk miatt fölöslegessé vált. A problémát az így érvelők számára főképp az jelenti, hogyan határozzák meg – nem a poszt, hanem – a modern kifejezés jelentését. A maga idejében mindent nevezhetünk modernnek. Ám amit általában modernnek tartunk, az valami olyasmi, ami naprakész, tartja a lépést a korrallal, és ami túlmutat a múlton, méghozzá nem pusztán időbeli vagy kronológiai szempontból.

Hogy döntöd el ezek után, hogy – a szó szerinti értelmén túl – mi modern és mi nem modern a kortárs művészetben? Nincs szabály, nincs alapelv és nincs módszer. Pusztán ízlésbeli kérdéssé válik az egész vagy terminológiai játékká. Mióta a „modern” fogalma először került forgalomba olyasmiként, amit a festészetre és a szobrászatra pusztán időbeli értelmén túl is alkalmazni lehet, minden generáció más és más stílusként határozta meg, ám ezek egyike sem tartott ki sokáig. Ugyanúgy, ahogy a posztmodern szószólói által kínáltak sem, akár stílusbeliek voltak, akár nem.

Szívesen vállalnám a kockázatot, hogy részletesen bemutassam a modernről alkotott saját meghatározásomat, ám inkább magyarázattal és leírással szolgállok. Mindenekelőtt szeretném a kérdéses terminust a modernről a modernistára cserélni – méghozzá nagybetűs Modernistára –, és aztán a Modernizmusról beszélni a modern helyett. A Modernizmus előnye, hogy történetileg könnyebben lokalizálható fogalom, amely egy történetileg – és nem kizárólag kronologikusan – meghatározható jelenséget jelöl: valamit, ami valamikor elkezdődött, és máig is tart vagy nem tart.

Amit egészen biztosan Modernizmusnak nevezhetünk, az a múlt század közepén kezdődött. Éspedig helyhez köthetően, Franciaországban, Baudelaire-rel a költészetben és Manet-val a festészetben, sőt talán Flaubert-rel a prózairodalomban. (Egy kicsivel később, és nem annyira lokálisan jelent meg a Modernizmus a zenében és az építészetben, viszont megint csak Franciaországban bukkant fel a szobrászat területén is. Még később, Franciaországon kívül érkezett meg a táncba.) A Modernizmust először „avantgárdnak” nevezték el, viszont ez a terminus azóta jócskán kompromittálódott, és még mindig félrevezető. A közhiedelemmel ellentétben a Modernizmus vagy az avantgárd szándéka eleinte nem a múlttal való szakítás volt. Szó sincs róla. Ismét csak a közhiedelemmel ellentétben: sem akkor, sem később nem volt például meghatározott, egységes programja. Nem határozták meg sem eszmék, sem elméletek, sem ideológiák. Jellegében inkább egy magatartásformát és valamifajta orientációt jelentett, méghozzá egy bizonyos mérce és egy bizonyos színvonal iránt:

elsősorban és végső soron az esztétikai minőség által meghatározott mérce és színvonal iránt. És vajon honnan vették a Modernisták az esztétikai mércéket és színvonalat? A múltból, méghozzá a múlt legjobbjaiból. Nem is annyira konkrét múltbeli modellekből – bár azokból is –, mint inkább egy általános érzésből és felfogásból, a régmúlt legjobbjaival megmutatkozó esztétikai minőség lepárlásából és kivonásából. És ez nem utánczást, hanem vetélkedést jelentett, ahogy a reneszánsz számára is ezt jelentette az antikvitáshoz való viszony. Igaz, hogy Baudelaire és Manet sokkal többször beszéltek arról, hogy modernnek kell lenni, hogy saját korukra kell reflektálni, mintsem a múlt nagyjainak kell megfelelni. Ám az utóbbi iránti igény és az erre való törekvés mégis meglátszik mindazon, amit valójában tettek, és kihámozható abból is, ami szavaikból feljegyzésre került. Modernnek lenni eszköz volt arra, hogy felnőjenek a múlt nagyságához. De vajon nem voltak-e más művészek és írók korábban is, akik már ő előttük a múlthoz fordultak a minőség mércéjéért? Természetesen voltak. A kérdés az, hogyan fordultak hozzá, és milyen sürgetően.

A Modernizmus egy válságra adott válaszként érkezett. Ennek a válságnak a felszíni aspektusa bizonyos mércék összezavarodása volt, a romantika következtében. Már a romantikusok is visszatekintettek ugyan a múltba, főként a XVIII. század előtti időkre, ám elkövették azt a hibát, hogy megpróbálták ugyanazt visszahozni. A kísérlet az újjáélesztés formájában az építészetben vált legszembeűnőbbé. A romantikus építészet egésze messze nem volt olyan szolgai, nem volt olyan tiszta kudarc, mint várható volt, mégsem volt elég; fenntartotta ugyan a múlt látszatát, de annak mércéiből semmit sem örökölt. Nem vizsgálta felül a múltat kellőképpen a jelen tapasztalata, vagy nem helyesen vizsgálta felül: Baudelaire és Manet valószínűleg úgy fogalmazott volna, hogy a romantika nem volt eléggé modern. Végül bekövetkezett szinte minden művészet akademiálódása, a zenén és a prózairodalmon kívül. Az akademiázáció nem az akadémiákhoz kötődik, hisz' akadémiák már jóval az akademiázáció és a XIX. század előtt is léteztek. Az akadémizmus az a tendencia, amely egy művészeti ág médiumát túlságosan is magától értetődőnek tartja. Ez a folyamat mindent elmosódottá tesz: a szavak pontatlanokká válnak, a színek eltompulnak, a hangok fizikai forrásai túlságosan is elleplezik magukat. (A romantika par excellence hangszere a zongora lett, mely leplezi, hogy húros hangszer; de mintha éppen azért produkált volna gyönyörű muzsikát a romantika idején, mert rámutatott az önleplezésre, ezáltal pedig a pontatlanságot újfajta pontossággá változtatta.)

A Modernizmusnak a romantikára adott reakciója részben a költészet és a festészet médiumának újfajta felülvizsgálatát és megkérdőjelezését jelentette, valamint a hangsúly áthelyezését a pontosságra és a konkrétságra. Azonban a Modernizmus legfőképpen a mérce visszaállítása mellett kötelezte el magát, amit a múltat illető kritikusabb és kevésbé ájtatos szemléletmóddal kívánt elérni, hogy így valóban relevánssá, „modernné” tegye azt. Ezzel pedig új módon, méghozzá számtalan új módon igazolta a múlt művészetét. Épp ehhez az igazoláshoz tartozott, hogy a mérleg nyelve sokkal inkább a versengés felé billent az utánzás helyett, mint bármikor korábban – mégpedig azért, mert a megerősített és visszaállított mércék ezt kényszerítették ki.

Az újítás és az újdonság váltak a Modernizmus sarokköveivé, az újdonságot vágyták és keresték mindenütt. Szívük mélyén azonban a legnagyobb, halhatatlan modernista alkotók ennek ellenére sem szívesen léptek fel újítóként, csupán kényszerből váltak újítókká, ha úgy tetszik, a minőség és az önkifejezés kedvéért. Nem pusztán arról van szó, hogy bizonyos mértékű újítás egy szint felett mindig is hozzátartozott az esztétikai minőséghez; hanem arról, hogy a modernista újítás rákényszerült, hogy radikálisabb és váratlanabb legyen, vagy annak mutakozzon, mint amilyen az újítás azelőtt volt, vagy amilyenek azelőtt mutakozott: a mércék terén zajló válság állította kényszerpályára. Nincs terem itt kifejtetni, miért kellett ennek így történnie; túl messzire vinne és túl sok spekulációt követelne. Egyelőre elég egy dolgot megjegyeznünk: bár viszonylag rövid idő telt el, mégis mennyivel kevésbé tűnnek már radikálisnak a Modernizmus újításai, és mennyire betagozódtak szinte kivétel nélkül a nyugati magas művészet folyamatosságába, Shakespeare költészetével és Rembrandt rajzaival együtt.

A felkelés és a lázadás, a radikális újítás Modernizmushoz való társításának jó és rossz okai is vannak. Azonban az utóbbiak száma messze meghaladja az előbbieket. Ha a felkelés és a lázadás valóban a Modernizmushoz tartoztak, úgy azokra kizárólag az esztétikai érték érdekében volt szükség, soha nem politikai célokból. Az, hogy néhány modernista szokatlan életmódot választott, nem tartozik ide. (A Modernizmust és az avantgárdot nem szabad azonosítani azzal a bohémvilággal, amely már a Modernizmus előtt is ott volt a londoni Grub Streeten a XVIII. században, Párizsban pedig az 1830-as években, sőt talán korábban is. Néhány Modernista többé-kevésbé bohém volt, a legtöbben azonban egyáltalán nem voltak azok. Gondoljunk csak az

impresszionista festőkre, Mallarméra, Schönbergre, vagy a nyugodt életet élő Matisse-ra és T. S. Eliotra. Nem mintha a higgadt életmódot többre tartanám a bohémnál; pusztán tényeket sorolok.)

Néhány példából kiindulva szeretném egy kicsit közelebbről is megmutatni, hogyan tört be a Modernizmus a festészetbe. Proto-modernistának mind közül leginkább a preraffaelitákat nevezhetjük (ahogy őket megelőzően proto-proto-modernistának a német nazarénusokat). A preraffaeliták valójában előrejelezték Manet-t (akivel a modernista festészet már határozottan elkezdődik). Cselekvésre készítette őket elégedetlenségük koruk festészeti gyakorlatával szemben, melynek realizmusát nem tartották elég igaznak. Az igazság iránti vágyhoz tartozott az is, hogy a szín nem szólalhatott meg világosan és nyíltan, hogy egyre inkább bebugyolálódott a semleges árnyékolásba és árnyakba. Ez utóbbit nem nagyon foglalták szavakba, hanem művészetük révén juttatták kifejezésre ragyogóbb, világosabb tónusú színvilágukkal, amely jobban jellemezte a preraffaelita festészetet a maga idején, mint részletező realizmusa (amelyhez persze szüksége is volt a tisztább színanyagokra is). A XV. századi olasz művészet szinte kvázi-naiv színeire, kvázi-ártatlan realizmusára utaltak vissza, mikor preraffaelitáknak hívták magukat. Egyáltalán nem ők voltak az első művészek, akik inkább egy régebbi korhoz igazodtak, mint közvetlen múltjukhoz. Franciaországban a XVIII. század végén David ugyanezt tette, amikor az antikvitás mellett foglalt állást közvetlen rokokó elődeivel szemben, és a reneszánsz is így cselekedett, amikor az antikvitáshoz fordult a gótika ellenében. Ami új volt, az a sürgetés volt, amellyel a preraffaeliták a távolabbi múlthoz fordultak. Ezt a sürgetés örökölte meg a Modernizmus, és ez az, ami sajátossága is maradt a későbbiekben.

Hogy Manet mennyit tudott a preraffaelizmusról, azt nem tudnám megmondani. Viszont tíz-egynéhány évvel utánuk ő maga is mélységesen elégedetlen lett azzal a festészettel, amelyet körülötte műveltek. Ez az 1850-es évek vége felé történt. Azonban ő a preraffaelitáknál sokkal inkább „fizikailag” tapintott rá arra, ami zavarta, és ezzel, azt hiszem, maradandóbb hatást gyakorolt. (Az angolok már a XVII. század óta oly sok mindent megelőlegeztek a kultúra, a művészetek, vagy akár a politika és a társadalmi élet világában, mégis általában másokra hagyták, hogy végigvigyék, amit ők kezdtek el.) A Louvre-ban látott egyik „Velázquez” festményről mondta (ezt a festményt ma inkább Velázquez vejjének, Mazónak tulajdonítják), hogy mennyire „tiszták” a színei a kortárs festészet „ragúihoz és szaftjaihoz” viszonyítva. Ezek a „ragúk és szaftok”

ugyanannak a színeket beburkoló, szürkítő és barnító árnyalásnak és árnyékolásnak voltak a következményei, amely ellen a preraffaeliták is kikeltek. Manet reakcióként egy közelebbi múlthoz nyúlt vissza, hogy „tehermentesítse” művészetét a „ragúkért és szaftokért” felelős „féltónusok” alól. Először csupán Velázquezhez, később egy még közelebbi spanyol festő példájához, Goyához.

Az impresszionisták Manet nyomán, ha egyáltalán visszanyúltak, úgy a velenceiekhez nyúltak vissza, ahogy a fél-impresszionista Cézanne is. Ez a visszatekintés ismét a színekkel állt kapcsolatban, a melegebb és szabadabb színekkel. Ahogy a preraffaeliták, vagy oly sokan mások a maguk idején, az impresszionisták is a természethez való hűségre hivatkoztak, a természethez, amely a napsütéses napokon meleg színekben ragyogott. Ám minden hivatkozás, minden magyarázat és racionalizálás mögött ott rejlett egy „egyszerű” törekvés a minőségre, az esztétikai értékre és kiválóságra, pusztán önmagáért mint öncélért. Művészet a művészet kedvéért. A Modernizmus az impresszionizmussal költözött be a festészetbe, még hozzá a művészet a művészetért módján. És éppen ez utóbbi cél érdekében kényszerültek arra az impresszionisták utódai a Modernizmusban, hogy elfelejtsék a természethez való hűség parancsát. Kénytelenek voltak még felháborítóbban újnak tűnni: Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh és az összes őket követő modernista – pusztán az esztétikai érték és az esztétikai minőség kedvéért.

Ezzel azonban még nem fejeztem be a Modernizmus fogalmának taglalását és meghatározását. Csak most érek el a legfontosabb részhez. A Modernizmust egy fenntartó műveletnek kell felfogni, folyamatos törekvésként az esztétikai mércék fenntartására az azokat fenyegető kihívásokkal szemben – nem kizárólag a romantika elleni reakciónak. A Modernizmus valójában egy folyamatosan aktuális vészhelyzetre adott válasz. Néhány kivételtől eltekintve minden kor művésze vágyott az esztétikai kiválóságra. Ami a Modernizmust kiemeli ebből a sorból, és leginkább meghatározza helyét és identitását, az az esztétikai érték elleni egyre fenyegetőbbnek érzelt támadásokra adott reakciója: a társadalmi és anyagi környezet fenyegetéseire, valamint a kor temperamentumából adódó fenyegetésekre, melyek mind egy új, nyitott kulturális piac és a middlebrow igények formájában jelentkeztek. A Modernizmus nem azért kezdődött a XIX. század közepén, mert ez a piac akkor született meg – hisz már régóta létezett –, hanem mert akkor vált jól kiépítetté és uralkodóvá, és maradt mindenféle komoly versenytárs nélkül.

Tehát végre megfogalmazható a Modernizmus átfogó és időtálló definíciója: a Modernizmus folyamatos törekvés az esztétikai mércék hanyatlásának megállítására, amelyeket a kultúrának az iparosodás alatti relatív demokratizálása fenyeget; a Modernizmust meghatározó belső logika a múlt színvonalát igyekszik megőrizni egy olyan ellenállással szemben, amely azelőtt soha nem volt jelen. Így a Modernizmus egész vállalkozása, minden külső látszat ellenére, tulajdonképpen a múlt felé irányulásként értelmezhető. Mindez paradoxnak tűnik, ám a valóságot át- meg átszövik a paradoxonok, mi több: gyakorlatilag azokból épül fel.

Ugyancsak a Modernizmusról adott definícióhoz tartozik, hogy a folyamatos erőfeszítés a mércék és a színvonal fenntartására magával hozta annak egyre szélesebb körű elismerését, hogy a művészet és az esztétikai tapasztalat többé nem szorul rá, hogy valami másra való hivatkozással igazolják, hogy a művészet önmagában álló cél, és hogy az esztétikai autonóm érték. Immár elismerhették, hogy a művészetnek nem feladata, hogy tanítson, hogy bárkit vagy bármit ünnepeljen vagy dicsőítsen, hogy különféle ügyeket mozdítson elő; hogy szabaddá vált arra, hogy eltávolodjon a vallástól, a politikától, sőt még az erkölcstől is. Az egyetlen dolog, ami viszont feladata, hogy jó művészet legyen. A művészet ezen felfogása ma is áll. Nem számít, hogy még mindig nem általánosan, vagy inkább nem tudatosan elfogadott, nem számít, hogy a művészet a művészetért még mindig nem egy tiszteletre méltó fogalom. A művészet eszerint jár el, és ami azt illeti, mindig is eszerint járt el. Mindvégig ez volt a művészeti gyakorlat alapjául szolgáló realitás, de a Modernizmus kellett ahhoz, hogy a felszínre kerüljön. Térjünk vissza a posztmodernhez. Egy barátom és kollégám tavasszal ellátogatott egy tanácskozássra, amely a posztmodernről szólt. Megkérdeztem tőle, hogyan definiálták a fogalmat az említett rendezvényen. Olyan művészetként – válaszolta –, amely már nem önkritikus. Belém nyilallt valami. Arról, hogy az önkritikusság megkülönböztető vonása a modernista művészetnek, én magam írtam húsz évvel ezelőtt. A barátom válasza ébresztett csak rá, mennyire alkalmatlan definíció ez a Modernizmus vagy a modern megértéséhez. (Mellékes, hogy hiányzott a lélekjelenlétem ahhoz a kérdéshez, hogyan különböztethető meg az önkritikus művészet a nem önkritikus művészettől. Mindenesetre mindketten értettük, hogy nincs köze az absztrakt és a figuratív közötti különbséghez, ahogy azt is értettük, hogy a modern nem korlátozódik bizonyos stílusokra, módokra vagy művészeti irányzatokra.)

Ha a Modernizmus vagy a modern általam javasolt meghatározásának van bármilyen érvénye, akkor a „posztmodern” kifejezés kritikus tagja a „poszt-” lesz. A valódi, az egyetlen valódi kérdés csupán az marad, mi következett a modern után, mi az, ami felváltotta azt – újra hangsúlyozva, hogy nem időbeli, hanem stílustörténeti értelemben. Ám, ahogy azt már az elején is kijelentettem, ehhez nem a „posztmodernül” beszélő műkritikusokat és publicistákat kell megkérdeznünk (ide értem a barátomat is); ők egymás között sem gyakran értenek egyet, ráadásul túl gyakran hagyatkoznak homályos általánosításokra. És egy sincs köztük, akinek a szemében megbíznék.

Végül azon kapom magam, hogy feltételezésekbe bocsátkozom, és megpróbálom megmagyarázni ezeknek az embereknek, hogy szerintem miről is beszélnek ők, amikor a posztmodernről folytatnak eszmecserét. Vagyis különböző indítékokat tulajdonítok nekik, miközben másoknak indítékokat tulajdonítani sértő dolog. Mégis, az ügy jellegéből fakadóan kénytelen vagyok megtenni.

Ahogy mondtam, a Modernizmust az esztétikai mércékre leselkedő új és ijesztő fenyegetések hívták életre, melyek a XIX. század közepe táján jelentek meg. Ma úgy fest, hogy a romantikus válság, ahogy én nevezem, a kialakult helyzet kifejeződése, és bizonyos szempontból maguknak a fenyegetéseknek a kifejeződése is volt, amennyiben azok össze kívánták zavarni az addigi mércéket és szinteket. E fenyegetések nélkül, melyek többsége egy új középosztály irányából érkezett, soha nem is létezett volna olyasmi, hogy Modernizmus. És ahogy korábban is mondtam: a Modernizmus fenntartó művelet, harc egy azóta állandóan aktuális vészhelyzet ellen. A veszélyek továbbra is fennállnak, fenyegetésük szakadatlan. És manapság még félelmetesebbek, hisz álcájuk jobb, sokkal megtévesztőbbek. Régen könnyen azonosítható nyárspolgárok jelentették a fenyegetést. Ők ma is velünk vannak, de nem sok szavuk van már. Ma az esztétikai mércéket és a minőséget érő fenyegetések sokkal közelebbről, szinte belülről érkeznek: a haladó művészet barátai részéről. Bár a „haladó” régebben egybeesett a Modernizmussal, ezek a barátok a Modernizmust már nem tartják elég haladónak, ezért siettetik, hajtják folyamatosan a „posztmodernizmus” felé. Azt állítják, hogy ha a művészet továbbra is holmi mércékkel és a minőséggel kíván foglalkozni, eljár felette az idő. Nem arról van szó, hogy retorikai célzattal meghamisítani akarnám a bizonyítékokat; elég csupán megnézni, hogy mit szeretnek, és mit nem szeretnek ezek a „posztmodernek” a mai művészetből. Azt

gondolom, ők sokkal nagyobb fenyegetést jelentenek a magas művészet számára, mint a régmúlt nyárspolgárai valaha is jelentettek. A nyárspolgári ízlést frissítik fel, mégpedig az ellenkezőjének álcázva, magasröptű művészeti zsargonba csomagolva. Figyeljük meg, mennyire elszaporodott ez a zsargon napjainkban New Yorkban, Párizsban, Londonban, de még Sidneyben is. Nézzük csak meg, hogy az olyan szavak, mint a „haladó” vagy az „avantgárd” mennyire kompromittálódtak mostanában. Mindemögött az érintettek nem eléggé kifinomult szeme rejlik; rossz ízlésük a vizuális művészet területén.

Kiváló művészetet teremteni általában igen nehéz. A modernizmus idején azonban a művészet értékelése még az alkotásnál is nagyobb kihívást jelentett, még a legjobb új művészet is sokkal nehezebben vívott ki elégedettséget és lelkesedést. Az elmúlt több mint százharminc év során a legjobb új festmények és szobrok (ahogy a legjobb új versek is) a maguk idején kihívást és próbatételt jelentettek a művészetkedvelő számára – olyan kihívást és olyan próbatételt, amelyet előtte soha nem jelentettek. Mégis mindig ott van a vágy a kikapcsolódásra. Ez pedig most is folyamatosan fenyegeti a minőség mércéit. (Úgy tűnik, ez a XIX. század közepe előtt másként volt.) Az, hogy a kikapcsolódás iránti vágy mindig másként jelenik meg, pusztán e készítés kitartó voltáról tanúskodik. A „posztmodern” üzlet is ennek a készítésnek egy újabb kifejeződése. És mindenekelőtt annak egy módja, hogy valaki a kevésbé megerőltető művészetet részesítse előnyben anélkül, hogy közben reakciónak vagy hülyének bélyegeznék (ez a legnagyobb félelme a haladó szelemet zászlajára tűző új keletű nyárspolgárságnak).

A kikapcsolódás iránti vágyat először egyes avantgárd körök fejezték ki, Duchamp és a dada munkái, majd a szürrealizmus bizonyos ágai. Ám csupán a pop arttal nyert teljes létjogosultságot. Magabiztosságát azóta is fenntartja a nyíltan és feltehetően haladó művészet legkülönbözőbb divatirányzatain és trendjein keresztül. Azt vettem észre, hogy ezeknek a trendeknek a sorozata már a legelejétől magában hordozott egyfajta visszalépést a magasabb minőségtől az alacsonyabb felé; és a kortárs művészetért érzett aggodalmam egyik oka éppen ez: a visszalépés a magasból az alacsonyabb minőségű művészetbe, az alacsonyabbnak magasként üdvözlése, vagy máskor a kettő közötti különbség jelentéktelennek ítéltése. Egyáltalán nem arról van szó, hogy lenézném az alacsony művészetet. Ám egy állandósuló magas művészet nélkül az alacsony művészet is hanyatlani kezd. Ha a minőség legmagasabb szintjeit

nem tartják fenn a gyakorlatban és az ízlésben, vagy nem becsülik meg, akkor az alacsonyabb szintek is mélyebbre süllyednek. Ez mindig is így volt, és nem látom, mitől változott volna meg.

A posztmodern fogalma az ízlésnek és a véleményeknek ugyanabban az andalító légkörében hajtott ki és terjedt el, amelyben a pop art és annak követői virágoztak ki. A legtöbb esetben ábrándozást jelent; akik a posztmodernről beszélnek, túlságosan is készek üdvözölni azt. Valóban, ha a modernnek, tehát a Modernizmusnak leáldozott, akkor jöhet a vég és a megkönnyebbülés. A művészettörténet haladhatna tovább a saját útján, mi kritikusok és publicisták pedig lépést tarthatnánk vele. Én történetesen mégis úgy gondolom, hogy a Modernizmusnak nincs vége, legalábbis a festészetben és a szobrászatban biztosan nincs. Még mindig készülnek művészeti alkotások, amelyek dacolnak a kikapcsolódásra és a megkönnyebbülésre való törekvéssel, amelyek magas igényeket támasztanak az ízléssel szemben (igényeket, melyek sokkal jobban próbára tesznek, mint azelőtt, mivel megtévesztőek: a legutóbbi évek legjobb művészete kevésbé látványosan újító, mint a legjobb új művészet a Modernizmus idején). A Modernizmus, amennyiben a legmagasabb mércék fenntartását jelenti, életben van – életben, szembefordulva a mércék leszállításának újfajta racionalizálásával.

1980

Bársony Márton fordítása.